



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

LEILA

Juliane Westin de Figueiredo Costa

Rio de Janeiro/ RJ
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

LEILA

Juliane Westin de Figueiredo Costa

Relatório técnico submetido à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro/ RJ
2014

LEILA

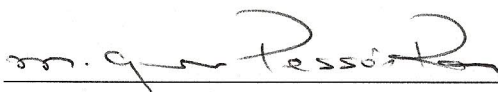
Juliane Westin de Figueiredo Costa

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

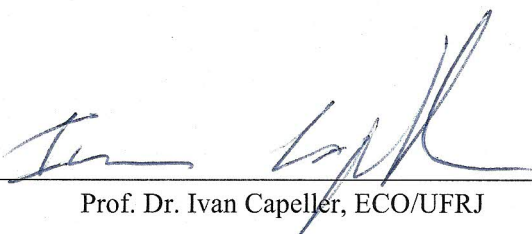
Aprovado por



Prof.ª Dr.ª Anita Matilde Silva Leandro, ECO/UFRJ – orientador



Prof.ª Dr.ª Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos, ECO/UFRJ



Prof. Dr. Ivan Capeller, ECO/UFRJ

Aprovada em: 04 de dezembro de 2014

Grau: 10,0

COSTA, Juliane Westin de Figueiredo.

Leila/ Juliane Westin de Figueiredo Costa – Rio de Janeiro; ECO/UFRJ, 2014.

51 f.

Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014.

Orientação: Anita Matilde Silva Leandro

1. Cinema de arquivo. 2. Super 8. 3. Filme de família.
- I. LEANDRO, Anita Matilde Silva (orientador) II. ECO/UFRJ III. Radialismo
IV. Leila

À memória de minha avó Leila, aquela que dá
nome e alma a este projeto.

AGRADECIMENTOS

Pelo amor e carinho incondicionais, pela amizade, paciência, pela prontidão, pelo incentivo para que eu tocasse adiante este projeto e pelas incríveis habilidades de revisora, agradeço à minha mãe e companheira de vida Marcia. Pela presença, confiança, carinho e preocupação, por ter me emprestado sua voz e confiado sua história e, principalmente, por ter sido o grande precursor da reativação destas memórias, meu muito obrigada a meu pai Renato.

—

Ao Gabo, agradeço demais pela gigantesca ajuda em tirar este filme da cabeça e do papel, por sua compreensão, sua paciência de sobra quando a minha faltava, por seu apoio irrestrito. Pelo amor leve de pé no chão e no céu, pelo sorriso largo que virou minha casa, pelo frio na barriga renovado a cada dia e pelo cafuné sempre preciso. Meu amor é seu.

—

À amiga-irmã Fernanda, companheira de carnavais e de todos os dias, agradeço pelos conselhos certos, pela amizade incondicional, pela certeza do afeto imperecível, pelas risadas escandalosas (as melhores que há!) e ligações infundáveis, pela presença nem sempre de corpo, mas certamente de alma. Às grandes amigas Marcella, Bárbara e Laura, fica meu agradecimento pelo companheirismo, pelas confidências e pelo riso certo.

—

À Silvia, presente que a vida me deu, meu muito obrigada pela dedicação na realização deste projeto. Certamente este filme não seria o mesmo sem sua presença ativa no processo. Também às demais meninas do Sótão: Mariana, Juliana e Luíza, agradeço pela amizade, cumplicidade e companheirismo.

—

A todos que contribuíram para este projeto: tia Wanda, vó Celina e, principalmente, Teresa Bastos, pela prontidão em solucionar as dúvidas e burocracias, e Anita Leandro, minha orientadora, pelo acompanhamento sempre atento e por abrir meus olhos para a magia transformadora da montagem.

—

Ao Felipe, primo-amigo de berço, deixo meu agradecimento por todos os momentos que passamos juntos e a certeza plena de que virão muitos outros.

—

Por fim, às grandes companheiras desta fase que se encerra, meu agradecimento eterno por terem feito da universidade uma etapa maravilhosa e inesquecível. Livia, Mari, Manu e Duda, a ECO acaba mas nossa cumplicidade permanecerá, por mais distintos que sejam os caminhos que escolhermos.

COSTA, Juliane Westin de Figueiredo. **Leila**. Orientador: Anita Matilde Silva Leandro. Rio de Janeiro, 2014. Relatório técnico (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 51f.

RESUMO

Em meados dos anos 60, Leila adquire uma câmera de 8mm e, a partir dela, nasce o hábito de registrar momentos de seu cotidiano e de seus familiares. “Leila” é um curta-metragem documentário que busca resgatar a memória da avó da diretora a partir de registros deixados por ela em 8mm, Super 8, VHS e fitas cassete. A recuperação das imagens, sua retomada e apropriação deram origem a um filme que, menos factual e mais afetivo, explora a visão de mundo e o lugar de uma mulher que é ao mesmo tempo cinegrafista, mãe, irmã e avó. “Leila” é fruto de um processo cuidadoso de montagem que buscou em todo o tempo valorizar o rico acervo de que se dispunha. Além das imagens, o filme conta com depoimentos de familiares, gravações de voz da protagonista e a presença da própria diretora, que se apresenta no curta-metragem também como personagem da história da avó.

DOCUMENTÁRIO, SUPER 8, FILME DE FAMÍLIA.

COSTA, Juliane Westin de Figueiredo. **Leila**. Orientador: Anita Matilde Silva Leandro. Rio de Janeiro, 2014. Relatório técnico (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 51f.

ABSTRACT

During the mid-60s, Leila purchases an 8mm camera and starts recording moments of her parents and her own everyday life. "Leila" is a documentary short film that intends to rescue memories of the director's grandmother through recordings she left in 8mm, Super 8, VHS and cassette tapes. The recovery, resumption and appropriation of these images resulted in a movie that affectively explores the worldview of a woman who is, at the same time, a cinematographer, mother, sister and grandmother. "Leila" is the final product of a meticulous editing process that seeks to preserve a rich collection. Besides images, the movie presents relatives' statements, records of the protagonist's voice and the presence of the director herself, who appears on the short film as a character of her grandmother's history.

DOCUMENTARY, SUPER 8, HOME MOVIES.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	CONTEXTO DO TRABALHO E OBJETO DE ESTUDO	10
1.1.1	Descoberta do material	10
1.1.2	Surgimento da proposta	11
1.1.3	Sinopse	12
1.2	OBJETIVO	12
1.3	JUSTIFICATIVA	13
1.4	CAMPO TEÓRICO	13
1.4.1	Filmes domésticos: o cinema <i>amador e de família</i>	13
1.4.2	Os cuidados envolvidos na montagem de “Leila”	16
1.4.3	Referências filmicas	18
2	AS IMAGENS DE ARQUIVO	20
2.1	8MM E SUPER 8	20
2.1.1	Breve histórico dos filmes em 8mm e Super 8	21
2.1.2	A busca pela telecinagem	22
2.1.3	As imagens de Leila: forma e conteúdo	23
2.1.3.1	O estilo	23
2.1.3.2	A essência	24
2.2	VHS	25
2.2.1	As imagens de VHS em “Leila”	26
3	A CRIAÇÃO SONORA	28
3.1	TRILHA SONORA	28
3.2	LOCUÇÃO	29
3.2.1	Análise do texto da locução inicial	29
3.2.2	Análise do texto da locução final	30
3.2.3	A gravação da locução	31
3.3	DEPOIMENTOS	31
3.3.1	Renato	32
3.3.2	Wanda	33
3.4	VOZES GRAVADAS EM FITA	33
3.4.1	Voz de Leila	34
3.4.2	Voz de Juliane	34
3.4.3	“Secretária eletrônica”	35
3.5	EFEITOS SONOROS	35
3.6	O SILÊNCIO	36
4	O PROCESSO DE MONTAGEM	37
4.1	ESCOLHAS ESTÉTICAS DE MONTAGEM	37

4.2	ROTEIRO	38
4.2.1	Estrutura do roteiro	38
4.2.2	Roteiro de montagem	39
4.2.2.1	Prólogo	39
4.2.2.2	Introdução	39
4.2.2.3	Corpo do Filme	40
4.2.2.4	Bloco final	41
4.2.2.5	Encerramento e créditos finais	42
5	QUESTÕES PRÁTICAS DE PRODUÇÃO	44
5.1	EQUIPE	44
5.2	EQUIPAMENTO E INFRAESTRUTURA	45
5.3	ORÇAMENTO	45
5.4	CRONOGRAMA	45
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
	REFERÊNCIAS	49

1 INTRODUÇÃO

“Leila” é um relato de amor de uma neta por sua avó através de imagens e sons por ela deixados em 8 milímetros, Super 8, VHS, fitas cassete e microcassete. Um curta-metragem documentário de aproximadamente vinte e cinco minutos, feito quase totalmente com material de arquivo familiar – à exceção de depoimentos e locução gravados para o filme.

Neste relatório, busco detalhar as questões envolvidas no processo de criação do filme, desde a apresentação do material bruto até as escolhas estéticas empregadas na montagem.

1.1 CONTEXTO DO TRABALHO E OBJETO DE ESTUDO

1.1.1 Descoberta do material

O ponto de partida para o filme “Leila” foi a descoberta de rolos de filme Super 8 e 8mm quase mofados, encontrados durante o esvaziamento do apartamento de minha avó paterna, em Machado (interior de Minas Gerais), após sua morte. Quando telecinados, em 2011, revelaram-se imagens de arquivo familiar gravadas por Leila aproximadamente entre 1965 e 1975. São imagens de cotidiano familiar e seu conjunto não forma uma narrativa linear clara: são fragmentos esparsos de momentos em família – ida à praia, ao parque, churrasco com os vizinhos, encontros de parentes.

A partir das imagens, algumas bem deterioradas, recuperou-se de alguma forma um passado onde nem mesmo estive presente, mas que pude reconstruir ao longo da vida através de histórias contadas e da memória dos familiares. Nas imagens, aparecem meus bisavós – dos quais meu imaginário tornou-se íntimo por tanto deles ouvir falar, apesar de praticamente não tê-los conhecido vivos; meu pai, com vasta cabeleira rebelde de pré-adolescente; meu tio ainda recém-nascido; meu avô, jovem, bonito, recém-saído de uma carreira de jogador de futebol, ativo, que nem de longe se assemelha a este que hoje apresenta um quadro inicial de Alzheimer; e, finalmente, minha avó. Esta última é, dentre os “personagens principais”, a que menos se pode ver nas imagens, naturalmente por ser, na grande maioria das vezes, a cinegrafista.

Através das imagens, salvo as poucas em que ela aparece, é possível ver, através dos olhos de Leila, que porção daquela realidade valia a pena ser registrada. Sua função, para além do simples registro imagético de uma época, de um contexto social, e, particularmente, da família Westin Costa, foi a de, inconscientemente, deixar guardado, em meio a películas

quase mofadas, sua visão de mundo. Foi ela a montadora desse fragmento de vida descoberto dentre caixotes de mudança. E é sobre ela que este filme se debruça.

1.1.2 Surgimento da proposta

Com o acesso a este rico material, comecei a pensar em uma forma de trabalhá-lo aliando minha experiência pessoal, familiar, privada, à minha área de estudo: o Cinema. A primeira proposta de retomada destas imagens surgiu em 2012, durante a disciplina de Edição e Montagem, ministrada por Anita Leandro na Escola de Comunicação, e deu origem a um curta-metragem de 4 minutos em que as imagens em 8mm de minha avó cobriam poesias recitadas por mim em *off*. “Reminiscências”, como foi chamado o filme, pode ser considerado o embrião deste projeto. Uma espécie de exercício de montagem em que comecei a criar uma intimidade com o material, a lapidar melhor minhas ideias e a desenvolver melhor o que, posteriormente, se tornaria “Leila”.

Ao longo desses dois anos de reflexão acerca dos pontos fortes e fracos de “Reminiscências”, a proposta de um novo filme começou a ser delineada. Nos desdobramentos deste amplo processo de escavação de memórias, foram agregados outros registros como gravações de áudio e outras imagens mais recentes, além de novos depoimentos, de modo a costurar uma grande colcha de retalhos audiovisuais que tem como mote minha busca por Leila e, como combustível, a intensa relação de carinho que se construiu entre avó e neta. Chegou-se, afinal, à ideia de desenvolver um filme que viesse remontar todo esse passado familiar, ressignificando-o sob o denominador comum do afeto e da saudade.

As lembranças familiares preservadas através de imagens em movimento não retratam somente uma rotina própria, particular às pessoas diretamente enquadradas. Em contexto mais amplo, as imagens de família trazem em si a memória coletiva, o registro histórico de uma época, de determinado comportamento, de uma classe social e econômica. Acredito que a memória em seu plano afetivo, emocional, não deve ser menosprezada como força criativa. O afeto como matéria-prima para o cinema de arquivo agrega a ele novos elementos (o caráter poético e sentimental), desloca-o de seu lugar clássico de imparcialidade e distanciamento e cria uma subjetividade, mesmo que partindo da esfera tradicionalmente documental do arquivo.

É de meu grande interesse, uma vez que o objeto inicial de atenção foi um registro pessoal de minha própria família, trazer a questão do audiovisual como escrita autobiográfica.

Nas imagens captadas por minha avó, tive contato pela primeira vez com pessoas que só havia conhecido pelo nome. Ter acesso a esse material, de alguma forma, me aproxima de meu passado – ainda que longínquo. Explorar esse passado tem um quê de egoísmo: afinal, não é só minha avó que pretendo buscar, mas sim minha origem – eu mesma.

1.1.3 Sinopse

Em meados dos anos 60, Leila adquire uma câmera de 8mm e, a partir dela, nasce o hábito de registrar momentos de seu cotidiano e de seus familiares. Cinquenta anos depois, “Leila” busca recuperar a essência de uma mulher que é irmã, mãe e avó através dos registros por ela deixados em imagem e som. Mais que um filme de ausência: um filme de memória, saudade, afeto. De permanência.

1.2 OBJETIVO

O filme “Leila” pretende remontar imagens de arquivo familiar, em sua maioria em 8mm e Super 8, a partir de uma linha mais subjetiva e pessoal, de modo a deixar clara a relação de afeto existente no processo. Pretendo explorar o fato de ter sido minha avó quem fez os registros – tanto as imagens quanto as gravações sonoras em fita – mostrando, assim, tratar-se de uma coautoria. O que se busca com o filme é conhecer melhor o olhar de minha avó sobre o universo ao seu redor, tendo sempre em conta que tudo aquilo que foi registrado é fruto da visão de mundo dela. A busca por sua percepção da realidade e o afeto em nossa relação de avó e neta são as bases do filme.

Como objetivo pessoal, destaco a possibilidade (e oportunidade) de aproximar-me de um registro familiar tão rico de lembranças e significados. Aliar meu campo de estudos a fragmentos de meu passado e, principalmente, à vida de minha avó faz de meu projeto de graduação não só um requisito necessário à obtenção de grau, mas um exercício de desapego (a “desprivatização” das memórias de minha família), de trabalhar minhas emoções, de conhecer ainda mais a fundo minha própria história e de descobrir ainda mais as nuances de uma pessoa que me foi tão cara – minha avó.

Um dos intuitos do filme é lançar luz a um gênero do audiovisual ainda não tão explorado, que é a apropriação de vídeos familiares e caseiros (cada vez mais difundidos e de fácil produção e acesso) e sua valorização como arte e como importantes contribuintes ao Cinema. O filme pretende mostrar que a memória afetiva e pessoal, eternizada através de

imagens do cotidiano familiar, traz em si uma riqueza subjetiva imensurável e pode ser, sim, objeto de reflexão e criação. Pode ser incorporada a um modo de fazer Cinema que ultrapasse as barreiras familiares e alcance o interesse para além do grupo específico de parentes e amigos registrados nas imagens. No caso do material captado por minha avó, não são só imagens de reuniões familiares: são registros de uma época, de uma classe social, de um Brasil e de um mundo em outros tempos e outro ritmo de vida.

1.3 JUSTIFICATIVA

A importância pessoal do trabalho está no fato de o filme ter sido desenvolvido a partir de registros de minha própria família. O processo de pesquisa e montagem promoveu um encontro entre meu presente e passado, durante o qual esmiucei emoções e construí novas possibilidades de enxergar e recriar minha história e a de meus próximos. Como legado, a remontagem desse material eterniza em uma nova camada as imagens e lembranças já consolidadas por minha avó nos registros deixados: é uma forma de homenageá-la.

“Leila” pretende tocar o espectador e suscitar emoções das mais diversas – nostalgia, carinho, identificação, afeto – aproximando-o do cotidiano de minha família e fazendo com que ele trace paralelos com sua própria história de vida. Além disso, o filme vem trazer a reflexão de que o documentário de arquivo pode ser deslocado do contexto histórico e político (temas recorrentemente associados a essa peça audiovisual) e feito a partir de materiais tão pessoais e subjetivos quanto os vídeos familiares.

Em um contexto mais geral, que extravasa as fronteiras da Comunicação Social, o filme pode ser relevante ao chamar a atenção para a importância da preservação da memória em seus mais diversos aspectos e sentidos. Seja em vídeo, na fotografia, na História ou na literatura; como recordação familiar ou como testemunho histórico ou político, é primordial que o passado seja lembrado e valorizado.

1.4 CAMPO TEÓRICO

1.4.1 Filmes domésticos: o cinema *amador* e *de família*

O filme doméstico por si só cobre um vasto território de produção cinematográfica que coincide com a própria história do cinema, embora em seus formatos mais conhecidos esteja compreendido entre os anos 20, quando se populariza o formato 16mm, e os anos 70, quando o vídeo

substitui a celuloide, dando lugar ao ‘vídeo doméstico’ [...]’¹ (ÁLVAREZ, 2010, p.25)

A questão teórica investigada no processo de desenvolvimento de “Leila” diz respeito à problemática dos filmes de família e de como eles são investigados pelos estudiosos do Cinema. As reflexões aqui analisadas têm em Roger Odin a maior fonte de referência. Odin é professor de Cinema na Sorbonne e seu campo de pesquisa abarca o Cinema Documentário, com foco na produção doméstica. Abaixo, segue um breve contexto sobre a dificuldade de consolidação do cinema de família como objeto de estudo e a diferenciação, em Odin, entre os filmes *de família* e os filmes *amadores*.

O interesse acadêmico sobre o estudo da apropriação da memória e do arquivo familiar pelo Cinema é bem recente. Como descrito por Patrícia Rebello no catálogo da mostra sobre o cineasta húngaro Péter Forgács, da qual foi curadora, quando da análise da importância de Forgács, “(...) o diálogo com suportes alternativos testemunham a vitalidade de uma forma de expressão audiovisual que se torna cada vez mais recorrente entre nós: o uso (e a manipulação) de imagens de arquivo.” (REBELLO, 2012, p.6). Sobre o festival É Tudo Verdade de 2006, que teve como tema a subjetividade no documentário e no qual Forgács esteve presente, Rebello acrescenta: “Foi também o momento em que estudos e investigações sobre esse tipo de cinema ganharam um impulso que parece ainda estar longe de se esgotar.” (REBELLO, 2012, p.6). Odin é mais radical na crítica à pouca importância geralmente atribuída pelos teóricos à produção caseira:

[...] as produções cinematográficas amadoras são totalmente ignoradas pelos historiadores e teóricos do cinema; pior, elas são geralmente desprezadas por serem consideradas malfeitas, entediantes, em suma, sem nenhum interesse. [...] Penso que está na hora de levar a sério esses pequenos filmes; não estou certo de que eles sejam sempre bons, mas tenho certeza de que merecem ser estudados. (ODIN, 2003, p.159)

A pesquisadora Patricia Zimmermann também segue nessa linha, como destacam Consuelo Lins e Thais Blank em “Filmes de Família, cinema amador e a memória do mundo”:

Para Patricia Zimmermann, as imagens amadoras costumam ocupar no imaginário popular o lugar do “malfeito”, do “não profissional” e do desnecessário. [...] os filmes domésticos têm sido frequentemente percebidos como passatempos irrelevantes e descartados como insignificantes subprodutos do consumo tecnológico. (ZIMMERMANN, 2008, p. 1 *apud* LINS; BLANK, 2012, p.57)

¹ Tradução nossa.

Convém destacar a distinção que Odin estabelece entre o cineasta *de família* e o cineasta *amador*. Apesar de ambos fazerem seus registros em âmbito caseiro, o cineasta amador tem a pretensão de transmitir maior profissionalismo e requinte em suas produções enquanto, por outro lado, o de família sequer deseja para si a alcunha de *cineasta*. O primeiro, sim: este tem a preocupação de parecer especialista; de reproduzir os padrões do grande cinema comercial. Para isso, costuma ter maior cuidado quanto às escolhas técnicas e narrativas e se coloca de fora, na posição impessoal de observador – o que acaba por tirar o caráter natural e espontâneo dos momentos que capta.

Para se tornar um cineasta amador, o cinegrafista precisa retirar de suas imagens a família, ou se retirar da família para produzir imagens dela. Se quiser reproduzir a estética profissional e fazer um filme “benfeito”, o cineasta terá que se colocar de fora, se excluir. Precisarà dirigir os integrantes, ajeitar a luz, encontrar o enquadramento adequado, deixar de ser um membro da família para se tornar um diretor. (ODIN *apud* LINS; BLANK, 2012, p.60)

Por sua vez, a despreocupação estética do cineasta de família torna seus registros mais ingênuos, despojados de interesses que não o de meramente² preservar memórias, e sua realização é voltada para o uso dos próprios membros de sua família. Possuem na maior parte das vezes o que Odin chama de “a retórica própria ao filme de família (imagens desfocadas, trêmulas, mal enquadradas, superexpostas etc.)” (ODIN, 2003, p.162). O pesquisador acrescenta: “Podemos dizer que, quanto mais malfeito for um filme de família, melhor ele funcionará como filme de família. [...] O que importa não é a qualidade cinematográfica daquilo que é mostrado, mas os afetos que cada imagem veicula para aquele que é filmado.” (ODIN, 2003, p.166).

Aplicar as noções de Odin sobre a separação entre as duas *classes* de cineasta doméstico nos registros de minha avó, entretanto, é tarefa um pouco mais complicada. Apesar de ela nunca ter demonstrado interesse por dar qualquer destinação a seus registros que não a de simplesmente perpetuar as memórias, a produção de Leila está longe da “retórica” de Odin do filme malfeito, com imagens rudimentares e grosseiras. Pode ser encontrado em seus filmes um cuidado estético quanto ao enquadramento e havia, em alguns momentos, a noção de alguma direção por parte da cinegrafista, como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte. Quanto à temática, porém, o que Leila filmava condiz com o que o pesquisador afirma ser o padrão buscado pelos cineastas familiares: momentos felizes, eventos,

² O termo *meramente* é aqui usado não como depreciação, mas como constatação da despreocupação do cineasta familiar.

confraternizações, imagens “fundamentalmente eufóricas” (ODIN, 2003, p.160). Há interação dos personagens com a câmera – que busca, neles, intimidade e identificação. Segundo Odin, “em nenhum outro filme há tantas pessoas rindo ou sorrindo como nos filmes de família” e não há “nada que se pareça mais com um filme de família do que outro filme de família” (ODIN, 2003, p.160).

Os registros de minha avó também podem ser enquadrados nesta noção de Odin pela função social que exercem:

É essa construção eufórica que permite ao filme de família desempenhar seu papel social (um papel que o filme divide com a foto de família): o de fiador da instituição familiar. A cada visionamento de um filme de família, o que está em jogo é a afirmação da família como espaço da felicidade. [...] ele [o filme] lhe dá uma ancoragem mítica; fixa-a numa imagem positiva sempre reiterada. (ODIN, 2003, p.160)

Quanto à temática, portanto, a função operada pelas memórias filmicas de minha avó enquadram sua produção na categoria de *filme de família*, apesar de apresentar um quê da estética do cinema amador. Despretensiosa em conteúdo, minuciosa na técnica, não é possível dizer que Leila inaugura uma nova categoria de filmes domésticos, mas é certo que suas imagens merecem atenção.

1.4.2 Os cuidados envolvidos na montagem de “Leila”

O processo de remontagem que me propus a fazer com o material de minha avó, em consonância com o crescimento da retomada dos filmes domésticos pelo Cinema, esbarra em uma série de cuidados. A apropriação de imagens ingênuas e aparentemente neutras de outrem e sua edição implicam no estabelecimento de um ponto de vista externo ao material gravado: outra época, outro agente, outra visão. Por menor que seja a interferência no efeito geral que as imagens provocam, por mais sutis que sejam os cortes, a montagem é, por si, uma manipulação, e opera de acordo com a linha narrativa pretendida pelo montador. Seguindo ainda em Odin, o pesquisador chega a afirmar que “Editar/cortar, num filme de família, é um pouco como sair no braço com os outros membros da família” (ODIN, 2003, p.166).

André Bazin também tem posição firme sobre os efeitos da montagem de ficcionalizar o arquivo. Defende a organicidade das imagens e a não-intervenção da montagem como manipulação do sentido e da forma dos registros. Em “Montagem proibida”, Bazin levanta a hipótese de que a montagem, como truque, enfraquece o efeito do real. Ao discorrer sobre o

efeito de “O balão vermelho”, de Lamorisse, em que o menino e o balão encontram-se sempre no mesmo plano sem recorrer à montagem, Bazin afirma que:

A montagem, que tantas vezes é tida como a essência do cinema, é, nessa conjuntura, o procedimento literário e anti-cinematográfico por excelência. A especificidade cinematográfica, apreendida pelo menos uma vez em estado puro, reside, ao contrário, no mero respeito fotográfico da unidade do espaço. (BAZIN, 1991, p.59)

Segundo ele, a montagem tem o poder de ludibriar e distorcer a transmissão exata do real, e deve ser usada com cuidado. “O importante é que possamos dizer, ao mesmo tempo, que a matéria-prima do filme é autêntica e que, no entanto, ‘é cinema’” (BAZIN, 1991, p. 60). Não se trata de uma recusa absoluta ao corte, mas da cautela de respeitar a unidade do momento do filme e impedir que sua condição de realidade seja posta em dúvida.

Montar é reconstruir. Mas qual seria meu direito de interferir nas memórias tão caras de minha família, manipulá-las a partir de uma visão temporalmente situada, com uma bagagem diferente? Só a consciência de *saber-se vendo filmagens antigas* já situa em outro patamar minha visão e a do espectador. “Mesmo que todos os detalhes sejam exatos, o relato é sempre reinvenção do vivido” (DOUBROVSKY, 2007 *apud* SOUZA, 2011, p. 22). Apoio-me em Sylvie Lindeperg que, como bem descrito no artigo já supracitado de Lins e Blank, atribui aos filmes de arquivo a noção de serem “palimpsestos”:

Operamos com a noção de que os filmes de arquivo são como “palimpsestos”: antigos manuscritos em pergaminho nos quais os copistas apagavam o texto original para escrever algo novo, procedimento que podia acontecer sucessivas vezes. Mas, apesar da raspagem, alguns caracteres das escritas anteriores ainda continuavam visíveis nos pergaminhos. Os “filmes palimpsestos” — noção elaborada pela pesquisadora francesa Sylvie Lindeperg — apresentam as marcas de sua construção e dos seus diferentes usos ao longo do tempo; uma imagem familiar, ainda que “ressignificada” e retirada do contexto, guarda consigo a marca da intimidade [...]. (LINS; BLANK, 2012, p.55)

Em “Leila”, trabalho o tempo inteiro com a consciência de que o filme é uma coautoria. Não se trata de apropriação inconsequente, apoderamento irresponsável do material de outra pessoa: são registros de minha família, eu sou parte deste arquivo. Em “O casaco de Marx: roupas, memória e dor” (2008), Peter Stallybrass descreve as emoções desencadeadas pela jaqueta de Allon, seu falecido amigo, e faz uma reflexão sobre as associações subjetivas de ideias evocadas pela memória sensorial. Analisando a obra de Elaine Showalter, “The Lowel Offering” (1845), Stallybrass comenta o caso de damas costureiras de colchas de retalho no século XIX:

Quantas passagens de minha vida parecem estar sintetizadas nesta colcha de retalhos. Aqui estão restos daquela almofada de cor cobre brilhante que enfeitava a cadeira de minha mãe... Aqui está um pedaço do primeiro vestido que vi, cortado de acordo com aquilo que era chamado de “mangas de perna de carneiro”. [...] A colcha é feita de pedaços de tecido que carregam os traços de sua história e, em seu uso, a colcha passa a carregar os traços de outras pessoas, de sua irmã, da morte. (STALLYBRASS, 2008, p. 24-25)

Assim como essas mulheres, minha avó costurou com fragmentos visuais a colcha de sua vida, de seu cotidiano e de sua família. Seu tecido é a película, cada plano é um retalho. O legado deixado nos rolinhos de filme é sua colcha pronta. Stallybrass complementa: “A própria colcha adquire uma vida social própria; uma vida social complexa”, e “passa a carregar os traços de outras pessoas” (STALLYBRASS, 2008, p. 25). A vida da colcha em questão – o filme – é a minha intervenção nele. Os novos cortes, o material acrescentado, locuções e depoimentos são as manchas no tecido – meus traços.

1.4.3 Referências filmicas

As obras usadas como referência para “Leila” são principalmente filmes documentários que fazem uso de imagens de arquivo.

Podem-se destacar como exemplos da apropriação de arquivos familiares em uma perspectiva histórica a filmografia do húngaro Péter Forgács, que, através de imagens de arquivo de famílias judias na época da Segunda Guerra Mundial, montou documentários que partiam do contexto de imagens de família (micro) para fazer o retrato de uma época e realidade social (macro); e o filme “Anna dos 6 aos 18” (1994), de Nikita Mikhalkov, em que o diretor torna paralelos o desenvolvimento de sua filha Anna e a história da União Soviética, de 1979 a 1991, pondo lado a lado o contexto familiar e social, o cinema e a História.

No âmbito do filme-homenagem de família, uma grande referência é “Elena” (2012). O filme da brasileira Petra Costa sobre sua irmã utiliza-se quase integralmente de registros de sua própria família, remontando-os em uma construção mais afetiva, emocional, autobiográfica e subjetiva. “Elena” é um exemplo de como o afeto pode ser usado como matéria-prima para a produção audiovisual, aspecto que buscou ser reforçado na apropriação dos arquivos de minha avó. Assim como no filme de Petra Costa, “Leila” também faz uso de variados formatos de arquivo. Apesar da atmosfera mais dramática que “Elena” alcança, a ideia central também é utilizar-se do arquivo da própria família da diretora para construir um recorte centrado na protagonista.

Outra forte referência é o curta-metragem “Supermemórias” (2010), de Danilo Carvalho. O documentário traça um panorama histórico-visual da cidade de Fortaleza (CE) através de filmes caseiros de Super 8 dos anos 60, 70 e 80, que foram reunidos pela produção a partir de doação de diversas famílias da cidade. “Supermemórias” foi uma referência na montagem pelo formato do material (8mm) e principalmente na criação sonora de “Leila”. A sonorização das imagens mudas buscou em “Supermemórias” a inspiração de, através da reconstrução do ambiente sonoro, agregar vitalidade aos registros, enriquecendo-os e valorizando sua carga sensorial.

Não se pode deixar de citar como referência o filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, cuja sequência de abertura serviu de inspiração para a sequência inicial de “Leila”: ambos têm no começo do filme uma música quase na íntegra que, sozinha, tem a força de trazer o espectador para a história. Em nenhum dos filmes a imagem compete com a banda sonora. Em “Leila”, durante a música só se vê a tela preta com inserção de poucos planos em Super 8; em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”, uma estrada escura que só pode ser vista pela baixa iluminação do farol de um carro.

Também são incluídos na lista de referências “Santiago” (2007), de João Moreira Salles, e “Babás” (2010), de Consuelo Lins. Além do estilo de montagem, os filmes foram muito usados como inspiração para a locução de “Leila”.

Como referências de montagem de arquivo, foram vistas obras da filmografia de Chris Marker, Agnès Varda e Jonas Mekas. Em “Salut les cubains” (1963), de Varda, foi estudada particularmente a relação entre as vozes que narram o filme. Apesar de possuírem discursos independentes entre si, em alguns momentos se encaixam de forma tão orgânica que passam a ideia de uma conversa. Isso foi buscado em alguns trechos da montagem de “Leila”, na relação entre os depoimentos de Renato e Wanda. Ambos tiveram suas entrevistas gravadas separadamente, mas em determinados pontos suas falas convergem e é possível encontrar uma harmonia entre elas. Quanto à filmografia de Jonas Mekas, apesar de vanguardista e muito mais onírica, subjetiva, as entradas de seus comentários sobre o passado e as imagens serviram de inspiração para a inserção dos depoimentos em “Leila”.

2 AS IMAGENS DE ARQUIVO

O curta-metragem “Leila” foi montado exclusivamente com imagens de arquivo da minha família. Com a proposta de resgatar a memória de minha avó através de seus registros, o filme conta em quase sua totalidade com imagens filmadas por ela mesma – à exceção dos planos em que ela está presente, gravados por Haroldo Swerts Costa, meu avô (8mm e Super 8) e por Renato Westin Costa, meu pai (VHS).

As imagens usadas foram filmadas no período compreendido entre 1965 e 1997. Devo ressaltar que, apesar de não terem sido diretamente usados no filme, outros tantos materiais também serviram de fonte de pesquisa. Foram vistas centenas de fotografias do acervo de minha avó, blocos de anotações, diários de sua época de estudante, cadernos de receita escritos por ela e cartas trocadas entre membros da família, além de várias fitas VHS de momentos da minha infância em que Leila e eu convivemos.

A intenção de tal pesquisa foi aproximar-me mais ainda de sua essência – principalmente nos anos anteriores ao meu nascimento. Imergir em seu universo íntimo para entendê-la como mulher, filha, aluna, mãe (e não só como avó) foi necessário para resgatar sua personalidade, suas manias, seu jeito de ser. Ter a missão de reconstruir uma pessoa para o espectador desconhecido (o mundo) é um exercício de grande responsabilidade, que requer muito respeito e atenção.

Abaixo, especifico os diferentes tipos de imagem usados no filme: 8mm, Super 8 e VHS.

2.1 8MM E SUPER 8

Dentre as caixas de entulho da casa de minha avó, em Machado, foram descobertos 10 rolinhos de filme – cinco de filme 8mm, dois destes da marca AGFA e três da Kodak, e cinco de Super 8 (todos Kodak). A surpresa e ansiedade em torno da descoberta foram grandes. Renato, meu pai, tratou de encaminhá-los para um laboratório no Rio de Janeiro, Video Shack, onde fizeram o processo de gravação das imagens em DVD. Tivemos acesso a imagens lindas da família – algumas em má qualidade, outras melhores, mas todas com valor histórico e afetivo imensurável. Como estudante de Rádio e TV e amante de Cinema, foi grande minha ânsia por trabalhar de alguma forma este rico tesouro descoberto nos baús de antiguidade de minha avó.

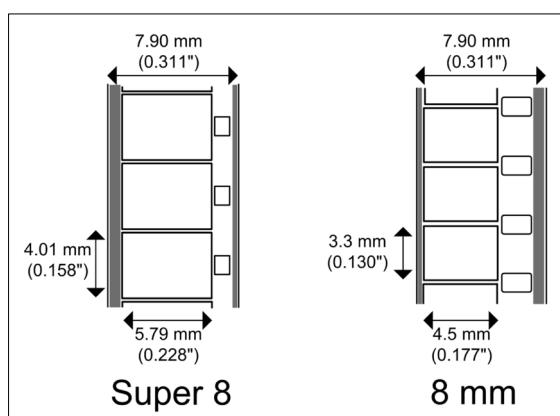
2.1.1 Breve histórico dos filmes em 8mm e Super 8

O filme em oito milímetros surgiu nos Estados Unidos no ano de 1932, em meio à Grande Depressão. Até então, os formatos disponíveis no mercado eram as películas de 35 e 16mm, cujos custos elevados tornavam praticamente impossível a aquisição de câmeras e filmes para uso doméstico – ainda mais se somados à redução de poder de compra advinda da crise de 1929. O formato 16mm até logrou encontrar certo espaço dentre um incipiente grupo de cineastas amadores, mas ainda assim o ato de filmar, até essa época, era quase estritamente profissional e exclusivo à indústria cinematográfica.

Com o advento das câmeras e filmes de 8mm, desenvolvidos pela Kodak, popularizou-se o uso de câmeras caseiras, possíveis de serem compradas pela classe média por seu baixo custo relativo e fácil manuseio. Os equipamentos tornaram-se mais simples e portáteis e, já que a janela de 16mm era quatro vezes maior que a de 8mm, na nova bitola o comprimento de filme necessário para gravar o mesmo tempo de imagens diminuiu.

Cineastas familiares e amadores usaram amplamente os filmes de 8mm até meados da década de 1960, quando, em 1965, a Kodak desenvolveu um novo formato ainda com a mesma bitola, porém aperfeiçoado: o Super 8. Assim como nos filmes de 8mm, o Super 8 também possui perfurações em um único lado, mas menores, o que permitiu que a superfície de exposição da película fosse maior: quanto maior a área gravada, maior a qualidade da imagem.

Figura 1 – Diferenças entre as películas



Além disso, o carregamento do filme nas câmeras de Super 8 mostrou-se ainda mais simples, uma vez que, com a introdução dos cartuchos, eliminava-se a necessidade de carregamento no escuro e o contato direto das mãos do cinegrafista com a película. Também conseguiu-se reduzir a oscilação do filme: o deslocamento da perfuração para a altura do

centro do quadro (enquanto, no filme de 8mm, o furo encontrava-se no canto de cada *frame*) permitiu maior estabilização da imagem.

Neste mesmo ano de 1965, enquanto os executivos da *Eastman Kodak Company* lançavam no mercado o revolucionário formato Super 8, em São Cristóvão, Rio de Janeiro, Leila comprava sua primeira câmera: um modelo ainda de 8mm, que viria a ser posteriormente substituído pelo formato mais moderno. Nascia o mais antigo registro já encontrado de imagens em movimento de minha família.

2.1.2 A busca pela telecinagem

O processo ao qual os filmes foram submetidos na *Video Shack* a pedido de meu pai, na verdade, não é a melhor forma de se obter as imagens em vídeo. A telecinagem ideal – que consiste em processar as tiras de filme em um equipamento especial que escaneia quadro a quadro individualmente, na velocidade correta, sem perda de material – é muito difícil de ser encontrada atualmente no Brasil. O processo mais comumente encontrado na grande variedade de laboratórios que dizem oferecer o serviço consiste na projeção dos filmes em uma sala escura, em superfície branca e lisa, e gravação das imagens projetadas.

A solução – mais econômica e de mais fácil acesso – está longe de ser a ideal, mas não deixa de ser eficaz como método de recuperação e digitalização das imagens. No início do processo de produção deste filme, busquei dentre inúmeros laboratórios de referência no Rio de Janeiro algum que fizesse a telecinagem real de 8mm/Super 8. A procura foi malsucedida. Por indicação de uma colega de trabalho, procurei um profissional de São Paulo que costumava oferecer esse serviço. Fábio Fraccarolli trabalha com restauração digital de filmes na Cinemateca Brasileira e com ele me correspondi por email. Foram bastante úteis as informações que me passou acerca da digitalização dos rolinhos.

Fábio me contou que trabalhava, sim, com telecinagem de 8mm e Super 8, porém, por falta de demanda e pelos altos custos de manutenção que requer o equipamento, fechou as portas há pouco mais de um ano. Disse-me também que todos os outros laboratórios que conhecia e que ofereciam o serviço de telecinagem de 8mm e Super 8 fecharam. Por indicação de amigos da área, entrei em contato com vários laboratórios, sempre em comunicação com Fábio, e não encontrei a tempo nenhum no Rio de Janeiro e em São Paulo que fizesse a digitalização da forma que eu procurava. Como o material que eu já havia digitalizado em DVD era satisfatório, resolvi dar prosseguimento ao projeto mesmo sabendo

que não trabalharia com a melhor qualidade possível. Futuramente, continuarei a procurar laboratórios – apesar de saber que a busca será cada vez mais difícil.

2.1.3 As imagens de Leila: forma e conteúdo

Os dez rolinhos de filme recuperados têm todos o mesmo tamanho: 3 (três) polegadas, ou 7,5 (sete e meio) centímetros de diâmetro. Levam enrolados na bitola uma tira de 50 (cinquenta) pés cada, ou 15 (quinze) metros de filme. Em um cálculo aproximado, a cada três rolos deste tamanho se obtém 10 (dez) minutos de imagens. No caso do material de minha avó, conseguimos recuperar ao todo trinta e quatro minutos, filmados no intervalo de dez anos: entre 1965 e 1975.

2.1.3.1 O estilo

Apesar de amadoras e caseiras, as imagens captadas por minha avó apresentam alguns padrões de estilo. Não se pode afirmar que Leila possuía escolhas estéticas definidas e justificadas, mas em sua fotografia, se observarmos com atenção, podemos notar a repetição de padrões.

Um traço bem marcante nas imagens é a curta duração da maioria dos planos. Dificilmente encontramos tomadas longas e contemplativas. Pelo contrário: dentro de um mesmo objeto filmado, há cortes ágeis e seguidos. Certamente isso pode ser explicado pelo fato de que os rolos que minha avó usava permitiam a captação de apenas cerca de três minutos de conteúdo. A aquisição dos rolos e sua posterior revelação, apesar de cada vez mais palpáveis, na época ainda não eram tão baratas e acessíveis. Aproveitava-se ao máximo a chance de apreender a maior quantidade possível de imagens.

Se isso era uma opção em grande parte guiada pelo viés econômico – imagens mais curtas, menos rolos –, o efeito que hoje causam esses registros é o de estarmos presenciando um estilo peculiar e valioso. O caleidoscópio de cortes picotados traz uma riqueza de informações muito interessante e o tempo todo requisita a atenção total do espectador, para que este assimile o grande fluxo de imagens que está sendo exibido. Esta, porém, não é uma característica unânime no material de Leila: há, sim, alguns poucos planos mais longos – principalmente os que registram a caminhada de uma pessoa ou de um grupo de pessoas.

É comum notar, em diferentes trechos do material, a repetição de ações e movimentos. Há muitos planos em que uma ou mais pessoas caminham ou correm em direção à câmera, o

que sugere uma espécie de ordem vinda da cinegrafista, certa direção por parte de Leila em relação aos personagens filmados. Segundo Renato, meu pai e um dos entrevistados do filme, não era comum que filmassem nos anos sessenta e setenta, especialmente em Machado, interior de Minas Gerais e cidade natal de minha avó e de seus familiares. Quando Leila vinha com a câmera apontada, muitos acreditavam ser aquilo uma câmera fotográfica e ficavam estáticos. Ela, então, pedia que caminhassem em sua direção, alegando ser aquilo imagem em movimento, e não fotografia. Por outro lado, há, em alguns trechos, padrões que seguem os utilizados normalmente em fotografias familiares: há muitos *closes* de rostos sorrindo.

Percebe-se, em alguns momentos, que Leila buscava captar os planos seguindo uma sequência lógica, uma espécie de roteiro de montagem. Sequências como a da fazenda, em que há primeiro um plano geral do local para, depois, fechar em situações e grupos de pessoas; o trecho em que há pessoas saindo por uma porta e olhando para a câmera, com o mesmo enquadramento e com cortes na imagem a cada vez que um novo personagem entrava; a criança girando em um brinquedo no parque, em que, ao invés de gravar a volta completa do menino na roda, Leila esperava para fazer a tomada a partir de certo ponto da circunferência até o momento em que o menino cruzava o eixo central do quadro. Notamos que, apesar do caráter informal dos momentos registrados e de sua intenção de meramente guardar memórias afetuosas da família, minha avó demonstrava uma preocupação estética com o que escolhia filmar.

2.1.3.2 A essência

Leila, minha avó, a cinegrafista que dá nome a esse filme, nasceu em 1938 na cidade de Machado, sul de Minas Gerais, e lá viveu até os 22 anos, quando casou-se com Haroldo, também machadense. Os dois se conheceram bem jovens, mas, ao contrário de minha avó, desde cedo ele saiu da casa dos pais para uma carreira iniciante de jogador de futebol no Clube de Regatas Vasco da Gama, no Rio de Janeiro. Depois disso ainda passou uma temporada no Internacional de Porto Alegre, Rio Grande do Sul – durante este tempo, Leila e ele mantinham um relacionamento à distância. Casaram-se em 1960 e foram morar no Rio de Janeiro, onde Haroldo, afastado dos gramados, iniciou carreira na fábrica de vidros que pertencia, então, a um primo e da qual depois viria a ser sócio.

Pela primeira vez afastada da família, Leila se viu solitária em uma cidade grande e, enquanto o marido trabalhava de segunda a sábado e passava o dia fora de casa, desenvolveu grande amizade com os vizinhos da vila onde moravam, em São Cristóvão. Foi lá que

nasceram e cresceram Renato, meu pai, e Gilberto, meu tio e caçula da família. O hábito de filmar e fotografar surgiu, segundo Wanda, irmã de Leila e minha tia-avó, logo após a mudança para o Rio de Janeiro. Por um lado, a vontade de registrar a vida e o crescimento dos filhos em solo carioca e mostrar as imagens, posteriormente, aos familiares mineiros. Por outro, guardar a lembrança dos três meses por ano que Leila e os filhos passavam em Machado – iam para as festas de fim de ano e voltavam em fevereiro – supria a falta que a família fazia durante os longos meses de espera até a próxima visita.

Afora o contexto Rio-Machado, o conteúdo do que foi registrado por minha avó segue a cartilha da maioria das imagens familiares que conhecemos: cenas do cotidiano, encontro de parentes, festejos, eventos. Vemos, gravados no Rio de Janeiro, um domingo de praia do núcleo familiar (Leila, Haroldo, Renato e Gilberto); os filhos brincando em um parque; um churrasco de vizinhos na vila de São Cristóvão; o zelador da vila empurrando crianças em um carrinho de mão; um passeio à Quinta da Boa Vista, quando os pais de Leila (meus bisavós) vieram visitá-la; uma comemoração de “amigo oculto” de fim de ano entre os amigos da vila; Renato e Gilberto vestidos a caráter para a “Primeira Comunhão”.

Já do que foi filmado em Machado, há, também, atividades cotidianas – pessoas no clube da cidade, indo à piscina e jogando vôlei; um dia na fazenda, com Haroldo pescando e crianças brincando no gramado. Mas, particularmente nas imagens de Machado, predominam planos de rostos de pessoas. Senhoras se abraçando e olhando para a câmera, crianças, parentes próximos de Leila (pais, irmãs, sobrinhos) saindo pela porta e vindo em direção a ela, pessoas sorrindo. Como se minha avó estivesse criando um grande álbum de lembranças em movimento, que fosse compensar, durante o ano que se iniciava, um pouco do afeto e carinho deixados nas montanhas de Minas Gerais.

2.2 VHS

A maioria das imagens usadas em “Leila” são as em 8mm e Super 8 descritas acima. Porém, no trecho final do curta-metragem, há a inserção de material gravado em VHS. É também este momento do filme que marca o início da minha aparição, no trecho que busca abordar a relação entre avó e neta através de registros de nossa convivência.

O formato VHS, sigla para *Video Home System* – em português, “Sistema Doméstico de Vídeo” – foi criado e introduzido no mercado pela JVC em 1976. Consiste em uma fita magnética fechada em uma caixa de plástico e sua popularidade deveu-se à facilidade de manuseio e qualidade satisfatória. A partir da década de 80, o formato se difundiu como um

método simples de gravar programas de televisão e, se acoplado a uma câmera, registrar vídeos caseiros com boa qualidade de imagem e áudio e a possibilidade de visualização de forma simplificada, com equipamentos de reprodução de fácil acesso.

Durante minha infância, do meu nascimento até cerca de oito anos de idade, vi gravados em VHS meu nascimento, minhas primeiras palavras, minhas festas de aniversário, as férias da família, dentre outros eventos. Meu pai, como bom sucessor de Leila, sempre de câmera em punho, registrava todos os suspiros da primeira e única filha. Minha avó, dando continuidade a uma vida inteira de registros em diferentes suportes, adicionou mais um à lista e assim se deu início a uma nova coleção de memórias familiares.

2.2.1 As imagens de VHS em “Leila”

No processo de pesquisa de imagens para o filme, assisti a inúmeras fitas de momentos da minha infância – algumas do acervo de meu pai, outras que vieram da minha avó. Em princípios dos anos 2000, já sem o aparelho reprodutor de VHS e frente à possibilidade de perder todos os registros devido ao mofo, Renato e Leila mandaram todas as fitas para um laboratório que as transferisse para DVD – à época, um formato novíssimo de gravação e arquivamento. Desta forma, rever o material agora foi um processo bem simples.

Com a proposta de usar apenas imagens gravadas por minha avó, salvo os trechos nos quais ela aparece, o campo de pesquisa foi reduzido: afinal, muitos daqueles registros foram feitos por meu pai e, apesar de valiosos, não se encaixavam no projeto. Ao rever o acervo deixado por ela, a surpresa foi grande ao descobrir que foi Leila quem gravou meu primeiro banho. Este veio a ser, no filme, o plano que dá início à sequência de nós duas.

Após o primeiro banho há uma imagem que não foi gravada por ela, e sim por Renato. Trata-se de um plano sequência em que eu e ela rolamos em um gramado enquanto rimos muito. Mesmo não tendo sido filmado por Leila, escolhi inseri-lo por julgar ser uma imagem que deixa transparecer o enorme carinho que se construía entre a avó e sua primeira neta, que ainda nem completara dois anos.

Todos os anos, até quando completei 12, reservava minhas férias de julho a ela. Leila e Haroldo haviam se divorciado em 1992, um ano após meu nascimento, e embora passasse longos períodos em minha casa, no Rio de Janeiro, depois de mais de trinta anos voltou a fixar residência em Machado. Ao longo da minha infância, apesar de fisicamente longe, sempre estivemos em constante contato por telefone. Em julho, no primeiro fim de semana de férias eu ia para sua casa e lá passava minhas semanas de folga escolar. Foram nesses

períodos de convivência total – só as duas na casa, o dia inteiro juntas – que se fortaleceu nossa relação.

Desse tempo que passávamos juntas ficaram várias histórias, recordações de casos, lembranças de passeios, almoços, risadas, músicas que cantávamos juntas e fitas de vídeo. Leila costumava ligar a câmera e gravar qualquer coisa que eu fizesse. Tenho fitas apresentando sua casa, tomando banho, desenhando, cantando, dormindo... É esta última que escolhi para fechar a sequência de imagens em VHS que entram no filme “Leila”: minha avó me filmava dormindo. Eu tinha 6 anos e, na época, seria incapaz de entender o motivo de se gravar por mais de trinta segundos uma pessoa que dormia. Ela gravava para que, a partir de agosto, já longe de mim, pudesse continuar me vendo deitada ali em sua cama – mesmo estando, de fato, em uma casa a quinhentos quilômetros de distância daquela.

3 A CRIAÇÃO SONORA

A construção do plano sonoro de “Leila” foi um processo complexo e denso de camadas, significados e *tracks* no *Final Cut Pro*. Trabalhou-se minuciosamente para que cada detalhe do som trouxesse a carga necessária à imagem que o cobria e ao conjunto do filme. O esforço para que nenhum material sonoro estivesse sendo empregado aleatoriamente, sem um propósito, foi, talvez, o processo mais complicado com o qual me deparei na montagem. Foi preciso um grande trabalho de orientação, por parte da professora Anita Leandro, para que eu de fato conseguisse usar adequadamente a banda sonora, não inserindo-a em vão, para “tapar buracos”. Pelo contrário: para que esta fosse valorizada ao máximo.

O curta-metragem conta com seis diferentes camadas sonoras. São elas:

3.1 TRILHA SONORA

Tão logo o filme se inicia, já se ouve uma canção: “tem de ser assim...”. Em baixa qualidade, muito ruidosa e gravada de forma amadora, esta é uma das cinco músicas usadas como trilha sonora em “Leila”. O uso destas obras segue a mesma proposta das demais peças sonoras e imagens do curta-metragem: também foram registradas por minha avó Leila que, a partir da década de 70, mas mais expressivamente em 80 e 90, com gravador e fitas-cassete em punho, adicionava mais uma modalidade de perpetuação de memórias a seu currículo.

Não bastassem o 8mm, Super 8 e VHS, a função que minha avó exercia de acumuladora de lembranças extravasou o campo das imagens. Também era seu desejo reter para a posteridade a risada em meio a uma conversa informal, o tom de voz de quem amava, a entonação e os trejeitos de quem cantava a música – que, aliás, tem ainda uma razão maior para estar neste filme. Pois a voz que entoava as canções, resistentes até hoje nos lados A e B de quatro fitas, é de ninguém menos que minha avó materna.

Leila e Celina Moura Costa de Figueiredo, mãe de minha mãe, conheceram-se através dos filhos no fim dos anos 1970 e se tornaram amigas íntimas. Viajavam juntas, falavam incessantemente, eram grandes companheiras e confidentes. Desde jovem, Celina escrevia poesias, mas foi pela música que sempre cultivou a maior paixão. Compunha e tirava acordes no violão mesmo sem saber ler uma partitura, apenas “de ouvido”. A carreira na música sequer chegou a existir, frustração que até hoje a incomoda. Porém, em Leila, encontrava uma amiga-fã para quem cantava e se fazia ouvir. Gravador em mãos, a avó que dá nome ao filme

incentivava a cantoria da amiga e, assim, completava mais uma prateleira de seu grande acervo afetivo.

Aqui em “Leila”, o papel da trilha sonora não é ornamentar belas imagens, impor ritmo a sequências clipadas e muito menos evidenciar ligações semânticas entre a letra cantada e o conteúdo das imagens. O que importa nas músicas escolhidas é a carga mnemônica que trazem consigo. Não é a melodia, a composição ou a afinação o que está em jogo, mas toda a teia de associações às quais as gravações remetem: o ruído do gravador, as oscilações da fita magnética, a respiração, a risada contida, o murmúrio que escapa por detrás dos acordes, todos os traços imperfeitos que agregam vida ao som nos levam, também, a experimentar a sensação de uma situação real, de um tempo que existiu. O valor afetivo presente em cada uma dessas gravações, mais que o conteúdo que elas apresentam, é o que traz força à narrativa. No filme, a música é mais que trilha sonora: é também personagem.

Unir as vozes e forças de minhas duas avós é um prazer que só a montagem pode me proporcionar. Além dos motivos acima comentados, é também pela dupla homenagem que as músicas de minha avó Celina estão presentes neste filme.

3.2 LOCUÇÃO

Um dos raros registros do filme que não foram feitos por Leila é a locução. Escrita e narrada por mim, a gravação está presente em dois momentos do filme: logo após a sequência de abertura, ao fim da primeira música, e durante o último plano em VHS, no trecho final do curta-metragem.

3.2.1 Análise do texto da locução inicial

O papel da locução, no início do filme, é explicar a posição de Leila como criadora de todo aquele baú de lembranças que começa a se abrir para o espectador. Mostrar que minha avó não é meramente um personagem do filme, é também agente, cineasta, codiretora, uma vez que o ponto de partida foi o conjunto de imagens que ela deixou. Seu legado não é apenas emocional, mas palpável, objetivo: são os rolos e fitas estocados cuidadosamente, material latente a ser trabalhado. O texto da narração inicial também busca estabelecer que aquelas imagens e sons aos quais o espectador terá acesso representam a visão de mundo de Leila, a fração do universo que a cercava e que, por algum motivo, ela escolheu eternizar. O que está na imagem é, de alguma forma, parte do que ela era.

Abaixo, a transcrição do texto criado para introduzir o filme:

Essa é minha avó Leila. Leila é essa senhorinha envergonhada. É esse menino que corre em nossa direção. É esse que carrega o carrinho, esse que carrega a mala. Leila, minha avó, é esse menino que gira no brinquedo. Esse que pula da janela... É essa também. Leila, de fato, não é nenhum desses. Esse é o recorte da vida que ela julgou merecer permanência. Leila, de fato, não é nenhum desses. Mas é através deles que Leila fica. Através do sorriso tímido da senhora, da alegria ébria dos sujeitos dançantes, através do olhar da criança. O olhar... que é de Leila.

Os fragmentos de mundo que minha avó escolheu registrar, mais do que fotos e vídeos dela própria, são hoje a porção mais genuína que tenho dela. A vida enquadrada por ela é o mais próximo que dela chego. Sem saber, por optar não aparecer foi que ela se fez mais presente.

Esses são minha avó Leila. Esses sou eu, já que escolhi deles me apropriar. Esse é nosso filme: meu e dela.

3.2.2 Análise do texto da locução final

Já no bloco final do filme, a locução cumpre outra função: a de me tirar da posição analítica e distanciada de cineasta e me inserir no contexto. Juntar-me à minha avó como objeto do filme, mostrar ao espectador que aquilo que foi visto nos vinte e dois minutos anteriores não é um compilado de imagens de uma família estranha: é a *minha* família. Eu faço parte desta história, Leila faz parte da minha. Mostrar ao mundo a relação plena de carinho entre avó e neta, uma das formas de amor mais simples e genuína, de algum modo funciona como a justificativa que quero dar a quem assiste sobre o porquê da realização disso tudo. Falar de uma forma leve, sem drama e com afeto, sobre o poder que a perda tem de potencializar sentimentos.

Segue o trecho escrito para a locução final:

Quando ela morreu, perdi a conta de quantas vezes vieram me dizer que ela me amava demais. “Eu sei”, respondia. Passei as semanas seguintes me perguntando se ela também soubera que a recíproca era verdadeira. Talvez não. Eu mesma talvez só tenha me dado conta de que a amava tanto algum tempo depois.

3.2.3 A gravação da locução

Após redigido o texto da locução, inicialmente gravei no meu próprio quarto, diretamente em um gravador Zoom H4n. Iniciei a montagem com essa voz *off* mas, ao longo do processo, percebi que o filme demandava uma leitura diferente do texto: a versão inicial estava muito rápida, com poucas pausas e respiros entre as frases. Nunca havia feito nada parecido e ouvir minha voz era uma grande barreira, assim como a concentração necessária para iniciar a gravação. O resultado era um texto que parecia lido, e não sentido. Sem emoção, mecânico, nada cativante para quem assistia. O material que eu tinha em mãos era muito valioso, demandava uma narração que o valorizasse, que não causasse estranheza e desconforto.

Foi nessa altura do processo que entrei em contato com Almir Chiaratti, ex-aluno da Escola de Comunicação, editor e que vem se especializando em captação e mixagem de som. Almir possui grande variedade de equipamentos em sua casa e lá mesmo tentamos regravar uma nova versão da locução. Nesta nova tentativa, pude refletir muito melhor sobre cada frase que pronunciava, a importância do que estava sendo dito e a necessidade de soar o mais claro e natural possível. Foram feitos vários testes, Almir me auxiliou na preparação vocal e na busca pela entonação precisa que cada trecho demandava.

Infelizmente, não foi possível aproveitar o material gravado desta vez: o ruído da rua era tão alto que inutilizou a gravação. Optamos por procurar um estúdio com isolamento acústico ideal, onde eu conseguisse o fundo mais limpo possível que destacasse cada nuance da voz e permitisse a diferenciação deste registro das demais bandas sonoras do filme. No ambiente isolado e silencioso do novo estúdio, o processo dessa vez foi bem rápido. Já havia ensaiado melhor a entonação e dicção necessárias para imprimir a emoção que pretendia em cada palavra lida, além de pequenas alterações no texto, e treinado a respiração. Ficamos satisfeitos com os resultados alcançados: uma voz mais pessoal e acolhedora, menos dura, que correspondesse bem às expectativas levantadas pelo rico material trabalhado.

3.3 DEPOIMENTOS

A terceira camada de som a ser comentada aqui consiste na entrevista de dois personagens centrais na vida de Leila – e, consequentemente, na minha: Wanda Westin Maciel, sua irmã, e Renato Westin Costa, seu filho e meu pai. Abaixo, descrevo a forma como

as entrevistas se desenvolveram, o que foi demandado de cada um dos entrevistados e os resultados obtidos.

3.3.1 Renato

A entrevista com meu pai teve a logística facilitada pelo fato de morarmos na mesma casa. O ambiente informal do encontro foi um fator positivo para iniciarmos as conversas. O fato de Renato já ter alguma noção de minhas intenções sobre o material foi por um lado interessante, uma vez que foram dispensadas maiores explicações. Por outro lado, ele já pareceu vir com um discurso montado sobre determinadas questões. Foi preciso enveredarmos por caminhos menos precisos e questões mais genéricas (casos de infância, curiosidades sobre a época, histórias de vizinhos e amigos) para que depois, na mesa de montagem, eu fizesse um trabalho minucioso de escavação do que havia sido aproveitável na conversa.

Um artifício interessante do qual lancei mão foi ter convidado uma terceira pessoa para a entrevista, já antevendo que Renato poderia passar muito rápido por determinados assuntos por julgar que eu já sabia. Participou comigo da conversa Gabriel Vieira, jornalista. Além de levantar assuntos de meu interesse, Gabriel ajudou-me a, de certa forma, desviar a atenção de meu pai para o fato de que aquilo era uma entrevista. Mostrou-se curioso em relação a tópicos que Renato sabia que eu já conhecia, mas que para Gabriel eram novidade, forçando o entrevistado a desenvolver melhor alguns raciocínios. Também auxiliou na condução de um equilíbrio que nos permitisse não engessar a conversa e, ao mesmo tempo, não perder demais o rumo.

Ao iniciar a entrevista, pretendi seguir três frentes. A primeira era incitar as recordações antigas de infância, as histórias do cotidiano da família, os hábitos e costumes da época; deixar que a conversa fluísse mais solta. A segunda era sobre a relação de Leila com a câmera – como se comportava no papel de cinegrafista, o porquê de registrar, o que pretendia com seus filmes. A terceira era mais direta e consistia especificamente em comentar as imagens de 8mm enquanto elas eram reproduzidas na tela do computador.

No depoimento de Renato, os caminhos que melhor funcionaram foram os dois primeiros, por levantarem perguntas menos direcionadas que abriam margem a maiores divagações. Já a visualização comentada dos filmes não rendeu tanto: foi ele quem primeiro soube da existência dos rolos e quem encomendou a telecinagem, portanto já havia visto

muitas vezes aquelas imagens. Faltou, em trechos de seu depoimento sobre o filme, a surpresa da descoberta – que, por outro lado, sobrou na outra entrevistada.

3.3.2 Wanda

A entrevista com a irmã de minha avó seguiu outra linha. Como Wanda não sabia de que se tratava o projeto, seu depoimento foi mais adaptado ao que eu lhe perguntava. Isso não significa, porém, que foi uma conversa mais objetiva: a gravação do encontro tem a duração de duas horas e quarenta minutos. Dessa vez, fiz a entrevista sozinha. A logística era mais difícil pois minha tia-avó mora em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Pensando em como estimular suas memórias mais longínquas, levei fotografias e anotações da década de 1950, diário escolar de Leila, cartas dos pais delas (meus bisavós), bilhetes. Tais artimanhas ajudaram a criar um ambiente propício para o início da entrevista. A conversa seguiu um roteiro diferente do que fiz com Renato pois, com Wanda, optei por começar mostrando os trinta e quatro minutos dos filmes digitalizados quase sem pausa. A irmã de Leila nunca havia visto esse material, sequer sabia da existência das imagens. A surpresa contida em seus comentários é uma característica muito interessante que agregou espontaneidade ao depoimento. Wanda descrevia as pessoas que apareciam em quadro, exclamava de alegria e saudade, soltava gargalhadas sinceras. O efeito que esses comentários trouxeram ao filme é realmente o de uma conversa descontraída e acredito que, neste sentido, a entrevista funcionou muito bem.

Wanda também falou bastante sobre Leila – suas manias, seu jeito, os casos engraçados que a envolvem, seu gosto pela fotografia – e menos sobre questões totalmente alheias às imagens, ao contrário de Renato. Acredito que essa diferença do foco principal dos depoimentos dos dois entrevistados se mostrou bem proveitosa para o resultado final do filme. O fato de serem entrevistas complementares, e não iguais, enriquece o material e, pela escassez, faz valorizar os momentos em que as falas por acaso convergem no mesmo tópico.

3.4 VOZES GRAVADAS EM FITA

Nos arquivos de Leila constavam dez fitas cassete e nove fitas microcassete, além de três gravadores através dos quais escutei pela primeira vez todo esse material. O que se ouve são reuniões de amigas, discussões, murmúrios de neném, leitura de histórias infantis, conversas triviais sobre receitas, Ayrton Senna e eleições, entre outros.

Abaixo, um breve resumo dos trechos de fitas que escolhi usar na montagem.

3.4.1 Voz de Leila

Durante o longo processo de decupagem, a surpresa foi grande ao descobrir que, além de registrar os entes próximos, Leila delegava ao gravador outra função: a de confidente. Dentre fitas com músicas e conversas entre amigos, há alguns trechos das gravações que consistem em monólogos de minha avó sobre o que aconteceu no dia, sobre o que sentia, sobre emoções. As fitas deste teor são da época em que ela já estava prestes a se divorciar e o uso do gravador como diário talvez fosse uma forma que ela encontrava de não se sentir sozinha.

A forma como ela falava se assemelha mesmo à construção de um diário: quase sempre, no início da captação, ela dizia a data, seguida de relatos do que havia acontecido no dia. O interlocutor, quando evocado, quase sempre era na terceira pessoa do plural: ela falava “vocês” mesmo sem imaginar que algum dia haveria um público disposto a ouvi-la. Em raras vezes, porém, ela fala diretamente ao gravador: “você vai ver, gravador”, “você, gravador, é meu único amigo agora”.

Trechos mais angustiados e densos, contudo, não foram usados, por não serem absolutamente o foco deste filme. Em “Leila”, a voz de minha avó surge no bloco final, que se refere à nossa relação. Leila descreve ao gravador a emoção do nascimento da primeira neta e o episódio do meu primeiro banho, filmado por ela.

3.4.2 Voz de Juliane

Assim como nas fitas VHS, minha avó gravava também em fita-cassete nossa convivência íntima. Há gravações minhas desde bebê – ela deixava o gravador de microcassete no berço e captava meus primeiros grunhidos e risadas – até quando eu tinha cerca de sete anos. Conversas triviais, leitura de histórias, primeiras palavras, músicas infantis, a variedade é imensa.

No filme, porém, apenas uma dessas gravações foi usada. É um trecho de uma história lida por mim, quando tinha apenas seis anos, precedida por palavras ditas por ela: “Futuramente, ‘Pititinha’, quando você ouvir essa gravação, você vai ver que vozinha mais bonitinha que você tem. Você está hoje com seis anos. Beijão da vó.”. Se a voz era ou não

bonitinha, não vem ao caso. Mas é curioso notar como ela imaginava que um dia eu fosse realmente escutar tudo aquilo de novo.

3.4.3 “Secretária eletrônica”

Dentre as fitas microcassete deixadas por minha avó, há duas cujo conteúdo consiste em recados de “secretária eletrônica” – sistema de atendimento automático de chamadas. São mensagens de voz de parentes e amigos e, como todos os demais registros descritos anteriormente, só vêm corroborar a relevância que Leila dava a qualquer forma de preservação de memórias.

No filme, os recados de “secretária eletrônica” foram inseridos durante os créditos finais.

3.5 EFEITOS SONOROS

“Reorganizar os ruídos inorganizados (o que você acredita ouvir não é o que você ouve) de uma rua, de uma estação ferroviária, de um aeródromo... Recolocá-los um a um no silêncio e dosar a mistura.” (BRESSION, 1975, p.46)

Além dos registros recuperados do material de minha avó e dos gravados recentemente (locução e entrevistas), a camada sonora que entrou por último no processo de montagem veio para complementar as imagens em 8mm. Em algumas sequências do filme, foram inseridos ruídos que auxiliassem a reconstruir o ambiente da época: barulho de crianças, pequenas ondas no mar, ruído de folhas, pessoas andando na grama, murmúrio de conversas, ronco de um motor de carro, pássaros cantando.

A princípio, encarei com resistência a ideia de unir ruídos externos e falsos ao arquivo documental que eu possuía em mãos: estaria eu sendo desleal com as imagens originais de minha avó – imagens mudas, em sua essência? Inserir efeitos montados e fictícios não quebraria a proposta inicial de respeito total ao acervo de Leila? A resposta veio naturalmente: seria uma ingenuidade pensar que aquilo que eu fazia era sempre fiel ao passado. A montagem é um recorte, uma escrita, e, portanto, é feita de escolhas. O próprio material que chegou a mim, como reforço no texto que abre o filme, é um enquadramento que representa a visão de mundo de minha avó. Ao me propor a remontar esse já delimitado fragmento do real, assumo que o que faço é uma reconstrução de memória. Sonorizar uma praia com o leve barulho que as ondas fazem ao tocar a areia, uma tarde na fazenda com barulho de pássaros e

galos cantando, tudo isso não agride a sutileza das imagens. O papel dessa camada sonora é, pelo contrário, agregar vitalidade e leveza à cena, resgatar sua potência, reforçar a beleza que há na banalidade do cotidiano.

Fundamentada a proposta, a busca pelos efeitos se deu em duas frentes: alguns deles eu mesma gravei – barulho de água, folhas ao vento e passos na grama – e outros busquei em páginas especializadas da *Internet*. Esses vastos bancos de efeitos sonoros têm um acervo de milhares de arquivos e encontrei em dois deles tudo o que me interessava: *Freesound* e *Sounddogs*³.

3.6 O SILÊNCIO

Encerrar a apresentação das camadas sonoras do filme com um tópico sobre o silêncio não deixa de ser curioso. Mas aqui, em “Leila”, a ausência de som também é um personagem importante, e o silêncio aparece em dois tipos de situação.

Em algumas sequências, em trechos entre-falas, optei por não acrescentar som às imagens no intuito de puxar a concentração do espectador apenas para o que se via. A ausência de informação na banda sonora, além de ser uma forma de valorizar o que está sendo mostrado, é um jeito de aguçar a audição de quem assiste ao filme para o que está por vir. “Criar esperas para preenchê-las” (BRESSION, 1975, p.81). Após um momento de silêncio, o material sonoro que entra é recebido com muito mais impacto e atenção, com muito mais expectativa. As informações transmitidas no filme são valiosas e, justamente por isso, tornou-se importante a presença de respiros pontuais para impedir que os registros se banalizassem – o que poderia ocorrer, caso fossem empregados simultaneamente e de forma exaustiva.

O silêncio também está na transição entre o fim do bloco dos filmes comentados e a entrada da imagem de Leila. Ele marca a quebra de ritmo causada pela mudança das imagens *feitas por ela* para as imagens *dela*. O silêncio prepara o ambiente para a voz de Wanda, que narra um caso ocorrido com elas enquanto, em quadro, mostram-se os únicos planos do material em 8mm em que Leila pode ser vista. A ausência, aqui, não é só de som: aquelas são imagens de uma pessoa que já não existe, a não ser em memória, e o impacto da falta de som vem para reforçar sua presença, sua permanência.

³ <<https://www.freesound.org/>> e <<http://www.sounddogs.com/>>. Acessados pela última vez em 7 de nov. de 2014

4 O PROCESSO DE MONTAGEM

O problema do cineasta não é falar, acrescentar palavra à palavra ambiente, mas fazer entender. É uma ingenuidade acreditar que no cinema é suficiente que uma coisa seja dita para que seja entendida. Mesma ingenuidade acreditar que uma coisa mostrada será por esta razão vista e observada. O trabalho do cineasta é, essencialmente, fazer ver aquilo que ele filma e fazer ouvir aquilo que ele grava. Pois nem o olhar nem a escuta se dão por si mesmos. Não são coisas dadas, mas produzidas e fabricadas. (COMOLLI, 2008, p.120-121)

Com tamanha variedade de material reunido, a principal missão na ilha de edição era fazer escolhas de montagem que valorizassem ao máximo sua carga histórica e, principalmente, emocional. Uma das grandes questões do filme é trazer à tona a importância que Leila atribuía aos registros e à preservação da memória; nada mais justo que reconhecer seus esforços e buscar enaltecer os arquivos que ela tão cuidadosamente reuniu da forma que merecem.

4.1 ESCOLHAS ESTÉTICAS DE MONTAGEM

O princípio que guiou todo o processo da montagem de “Leila” foi o respeito ao material e a preocupação constante de não banalizar arquivos tão especiais. Deste modo, as escolhas de ritmo e corte foram todas pensadas neste sentido, buscando sempre valorizar o que era mostrado.

Como descrito no capítulo dois, as imagens em 8mm de minha avó apresentam, em sua maioria, planos rápidos e picotados, porém também há algumas tomadas mais longas. Buscou-se, na medida do possível, respeitar a duração dos planos, quase não havendo no filme planos com duração diferente da original. Mantiveram-se, portanto, os cortes pretendidos por Leila quando da captação. Também não houve interferência na velocidade das imagens, exceto no fim do bloco central, em que a imagem de minha avó aparece em cena. Estes planos foram alongados por serem muito rápidos em um momento que pedia mais tempo de contemplação do rosto de Leila.

A textura e qualidade das imagens, traços tão típicos do Super 8, foram mantidos em sua integralidade, assim como a tonalidade das tomadas. Não foi feito nenhum esforço no sentido de disfarçar diferenças de definição e nem imperfeições como ruídos na imagem; pelo contrário, a intenção sempre foi a de validar a temporalidade que as imagens carregam. Seguindo essa mesma lógica, de nenhuma forma tentei mascarar os traços comumente

considerados falhas ou sinais de amadorismo da cinegrafista, como imagens tremidas e ajustes de *zoom*. A informalidade, o caráter leigo e caseiro das filmagens, aqui, são méritos, e não motivo de depreciação.

A montagem conta ainda com cortes secos de áudio e vídeo. A coexistência de diferentes camadas sonoras não foi trabalhada no sentido de atenuar a marcada discrepância de ambiente e textura, pois a intenção era, mesmo, a de evidenciar a coexistência de registros de distintas naturezas e tempos. São marcantes também alguns momentos de ausência total de imagem (*black*) ao longo do filme.

Na seção seguinte, detalharei com mais precisão como essas escolhas estéticas de montagem foram aplicadas.

4.2 ROTEIRO

Abaixo, segue a apresentação da estrutura geral do roteiro e a descrição do projeto estético de montagem das sequências do filme.

4.2.1 Estrutura do roteiro

Quadro 1 – Estrutura do roteiro

duração aprox.:	PRÓLOGO	Vídeo: alternância entre <i>blacks</i> e resgate de personagens em 8mm/ Super 8; créditos iniciais
2-3'	(ambientação)	Áudio: trilha sonora
2-3'	INTRODUÇÃO	Vídeo: imagens em 8mm/ Super 8 ilustrando o texto
	(apresentação do filme)	Áudio: locução inicial
15'	CORPO DO FILME	Vídeo: Sequências de imagens em 8mm/ Super 8 em blocos temáticos; planos de Leila em 8mm/ Super 8
	(resgate de memórias)	Áudio: depoimentos de Wanda e Renato; trilha sonora; efeitos sonoros
3'	BLOCO FINAL	Vídeo: <i>Black</i> ; imagens VHS de Juliane sozinha e com Leila
	(convivência de avó e neta)	Áudio: Vozes de Leila e Juliane; locução final; depoimento final de Wanda

1'-1'30"	ENCERRAMENTO E CRÉDITOS FINAIS	Vídeo: <i>Black</i> ; cartelas; créditos finais Áudio: mensagem de Leila e recados de parentes e amigos na "secretária eletrônica"
----------	---	---

4.2.2 Roteiro de montagem

4.2.2.1 Prólogo

Na sequência de abertura do filme, ouvimos a trilha sonora inicial sem nenhuma imagem de cobertura. Antes dela, duas vozes conversam e riem: são minhas avós Leila e Celina. A trilha tem o papel de convidar o espectador a entrar pouco a pouco naquele universo, de ambientar sua imersão em outro tempo-espço. Imagens esparsas vão surgindo, mas os momentos de *black* se interpõem ainda impactantes entre elas: é a memória que, sorrateiramente, vai sendo resgatada.

Quando a trilha chega ao fim e Celina pergunta se “valeu”, Leila sugere: “continua!”.

4.2.2.2 Introdução

Esta sequência funciona como uma apresentação do que virá pela frente. Imagens do material de 8mm e Super 8 são montadas de forma a cobrir a locução, que aqui tem o papel de explicar que o que se vê são momentos filmados por Leila. As imagens, nesta sequência, estão deslocadas de seu contexto e não guardam uma relação direta umas com as outras, apenas com o texto que está sendo dito.

Notadamente diferente dos demais registros sonoros do filme, a locução tem uma textura limpa e clara, que a destaca das demais gravações de áudio em forma e conteúdo. Ao gravá-la, busquei passar ao texto uma tranquilidade, uma sensação de conforto, algo que fosse cativante aos ouvidos do espectador. O fundo é silencioso, realçando ainda mais as nuances da voz.

4.2.2.3 Corpo do filme

O bloco que se inicia a partir da terceira sequência é todo composto por imagens em 8mm e Super 8 e dividido de acordo com a situação filmada. Na prática, as cenas correspondem aos rolinhos de filme – o que difere este bloco do anterior, em que trechos de diferentes contextos foram montados juntos.

Na ordem, as sequências do corpo do filme são: parque, praia, *Casa Verde*⁴, fazenda, clube, despedida de Machado, crianças na vila em São Cristóvão, churrasco dos vizinhos, “amigo oculto” dos vizinhos, “Primeira Comunhão” e passeio com os pais de Leila.

Aqui entram pela primeira vez os depoimentos dos entrevistados Renato e Wanda. O filho e a irmã de Leila fazem, em cada cena, intervenções de dois tipos: comentários específicos sobre as imagens, às quais eles assistiam durante a entrevista, e notas mais gerais sobre a época, sobre o dia a dia e sobre a Leila-cinegrafista.

Além de distinguir-se das sequências anteriores pela reunião das imagens por coerência temática, neste momento os personagens que aparecem em cena são identificados: não são só o *menino que corre em nossa direção*, os *sujeitos dançantes*, o *menino que gira no brinquedo*. A partir daqui, já tendo sido introduzidos, eles têm nome e parentesco. Eles se tornam íntimos de quem os assiste, por serem íntimos nos comentários de Wanda e Renato. A senhora do *sorriso tímido* de antes se torna a “mamãe” de Wanda e “Dinha” de Renato (forma como ele chamava a avó). O menino do *olhar, que é de Leila*, é Beto (Gilberto), a criança que chora na praia e irmão de meu pai. O efeito é justamente esse: enquanto a locução inicial abre as portas da casa, os comentários íntimos dos entrevistados vêm para trazer o espectador para dentro dessas memórias.

A trilha sonora presente em alguns trechos deste bloco, como já exposto anteriormente, não surge aqui como adereço às imagens. Ela vem para complementar a força do passado trazido em cena, para reconstruir a atmosfera de uma época que já passou. Seus ruídos de gravador antigo remetem o espectador a experimentar a sensação de estar vivendo um pouco daquela vida que Leila tanto desejou congelar.

Em alguns trechos deste bloco, há apenas o silêncio por trás das imagens – ocasionalmente quebrado por algum comentário dos entrevistados. Em outros, optei por reconstruir a camada sonora do que se passa em cena. Uma espécie de *segunda trilha sonora*: “É preciso que os ruídos se tornem música” (BRESSION, 1975, p.29). Quando a cena da praia

⁴ Casa em Machado onde moravam meus bisavós e para onde Leila e a família iam nas férias.

é invadida pelo barulho de vozes embaladas no encontro das ondas com a areia, quando o galo canta a melodia rural da fazenda, quando o som das rodas do carrinho de mão segue o ritmo do ronco do motor do Fusca, é música o que se ouve.

Ao fim deste grande bloco aqui chamado “corpo”, como encerramento do material em 8mm e transição para a parte final está, enfim, o rosto de Leila. Antes dele, há uma quebra no ritmo das cenas anteriores e por treze segundos a única imagem que se vê é o ruído de Super 8 – o efeito da película de textura falhada sem nenhuma definição de imagem, apenas grãos de poeira sobre um fundo acinzentado. Na banda sonora, Wanda conclui: “Eu acho que era isso mesmo que ela queria: deixar alguma coisa dela aqui ‘pra’ gente ver”. Inicia-se uma série de planos em que ela está presente. O som é o do silêncio, em respeito à potência que por si sós essas imagens carregam. Dezoito segundos depois, a voz da irmã regressa e, enquanto os planos de Leila são exibidos, Wanda narra um caso engraçado ocorrido com as duas no hospital, pouco antes da morte de minha avó. Depois disso, *black* e silêncio.

Essa sequência marca o início da presença de Leila no filme. As imagens mostradas são, dos dez rolinhos recuperados, as únicas em que ela aparece.

4.2.2.4 Bloco final

Este bloco é aberto pela voz de Leila, que invade o silêncio em uma sucessão de datas: “quarta-feira, dezesseis de setembro, hoje é dia vinte e nove de novembro, hoje é dezoito de novembro [...]”. Precedendo o trecho dedicado à sua relação comigo, ouvimos sua relação com o gravador, que, como já exposto anteriormente, era também usado como diário. O que se vê em quadro ainda é a tela preta. Não se exige nada dos olhos do espectador, que dedica total atenção à audição, à apreensão daquelas palavras e da força que têm – não por seu conteúdo, mas pela carga que trazem. Em um filme até agora dedicado a mostrar o legado de Leila, a entrada de sua voz e imagem é recebida com expectativa.

A última data dita por minha avó é o gancho para minha presença no filme, inserindo-me também como objeto desta história e rompendo qualquer hierarquia que possa haver entre minha dupla função de *cineasta* e *personagem*. Leila narra o episódio do meu nascimento com uma emoção que pode ser notada até mesmo através da ruidosa gravação – ou mesmo reforçada por ela: os ruídos e marcas do tempo acrescentam cor e vida ao que é dito e reforçam sua carga mnemônica. “Dezesseis de fevereiro de 1991. A minha netinha Juliane chegou ontem, dia quinze, às oito e catorze. Eu nunca pensei que fosse uma sensação tão grande, tão linda. Curti muito, curti demais”.

Após os trinta e seis segundos de *black* que se seguiram ao último plano de minha avó em Super 8, entra em quadro o primeiro registro em VHS do filme. Imagem e som pela primeira vez juntos como na gravação original: a captação do meu primeiro banho. Minha tia ensina à irmã – minha mãe – como se deve lavar adequadamente um neném. Por trás das câmeras, Leila registra a cena com cuidado e protesta quando a criança se coloca entre ela e o bebê: “Peraí, Pedro! Dá licença!”. A imagem é invadida por mais uma gravação em fita de minha vó, que descreve com carinho o que ocorrera: “[...] filmei tudo, fiquei com medo do filme não ficar bom mas ficou ótimo, até que eu demorei muito mas eu *tava* com peninha de desligar a máquina”.

Em quadro, enfim aparecem juntas avó e neta. Leila e Juliane, com menos de dois anos de idade, brincam no gramado em um plano com um minuto de duração. Na banda sonora, uma gravação das duas também juntas em que eu, com seis anos, leio uma historinha infantil. Leila introduz e explica: “Hoje é dia vinte de dezembro de 1997. Agora é exatamente meio-dia e trinta minutos. Juliane está lendo historinhas e eu me lembrei de gravar”. Conclui com o trecho, já transcrito anteriormente, em que ela prevê que futuramente eu ouviria tudo aquilo. A história do “Alfaiatezinho Valente”, dos Irmãos Grimm, começa a ser narrada enquanto minha avó e eu rolamos pela grama, rimos e nos abraçamos. Além dos trechos em 8mm em que ela aparece, esta é a única imagem deste filme que não foi captada por ela.

A gravação da leitura invade o início do plano seguinte: a última imagem do filme. Apareço dormindo na cama de minha avó, em Machado. Sob a imagem, a locução entra pela última vez. Falo de quando Leila morreu. A voz é seguida pelo silêncio, que se mantém ainda sob o registro da criança dormindo. Corte para a tela preta. A voz de Wanda é ouvida novamente, dessa vez dissociada do contexto das imagens de Super 8. Ela também fala sobre a perda da irmã, complementando o texto da locução. Imagens não são necessárias: a ausência é o tema da voz *off* e a tela segue negra até o fim do filme.

4.2.2.5 Encerramento e créditos finais

Antes dos créditos finais, a voz de minha avó na mensagem automática da “secretária eletrônica” inicia o último trecho de “Leila”. A gravação quebra a carga dramática dos últimos dois depoimentos – minha locução e depoimento de Wanda – e assegura que o curta chegue ao fim deixando ao espectador a impressão de ter assistido a um filme agradável, feliz, uma história alegre que fala de saudade, sim, mas com leveza e afeto.

Durante todos os créditos finais, recados de familiares e amigos evocam a presença de Leila e encerram com humor o curta-metragem: “telefonei para saber de ti”, “estou com saudades”, “tenho horror dessa secretária eletrônica, queria ouvir tua voz, viu? Bandida velha!”. A “secretária eletrônica” conclui “Leila” mostrando como ela levava ao extremo a ideia de guardar as memórias - não se sabe se por falta de coragem para se desfazer dos registros ou por imaginar que, um dia, poderiam vir a ser usados. Ainda bem.

5 QUESTÕES PRÁTICAS DE PRODUÇÃO

A produção de “Leila” foi relativamente simples, visto que, por ser um documentário de arquivo, grande parte do trabalho se deu na mesa de montagem, dispensando maiores infraestruturas. As questões que valem a pena ser comentadas são:

5.1 EQUIPE

O filme contou com equipe bem reduzida, uma vez que eu me encarreguei sozinha de grande parte do processo: gravação das entrevistas e montagem. Em relação à gravação da locução, tive a ajuda de Almir Chiaratti, colega que conheci na Escola de Comunicação. Almir possui grandes conhecimentos de gravação e mixagem de som e contei com seu auxílio para ensaiar e gravar a locução no Estúdio *Be Happy*, em Botafogo.

Sobre a estrutura do roteiro de montagem, o ponto de partida inicial não veio só de mim. Contei com a parceria de Gabriel Vieira, jornalista, grande conhecedor de todo o arquivo com o qual trabalhei. Gabriel me ajudou a estruturar os blocos centrais em torno do qual o filme se alicerça: o prólogo, com algumas imagens em 8mm e Super 8 e locução minha; o corpo do filme, também só de imagens em 8mm e Super 8 permeadas pelos depoimentos dos entrevistados; e a parte final, em que entra a imagem e voz de Leila e sua relação comigo. Esteve presente também na entrevista com Renato, auxiliando-me na condução das perguntas e desenvolvimento dos assuntos abordados.

Ao longo do processo, foram realizadas algumas reuniões de orientação com Anita Leandro. Durante esses encontros, assistimos juntas ao corte e debatemos as questões levantadas na montagem. Ao todo, foram oito os cortes intermediários até que chegássemos ao filme atual. Como Anita costuma dizer, uma montagem nunca acaba: ela é abandonada. Montar um filme de arquivo é um trabalho arqueológico que requer tempo e dedicação, pois o arquivo é um leque de possibilidades que vai se abrindo à medida que sobre ele se debruça e é só no exercício da montagem que se revelam as necessidades e potenciais do material.

A correção de cor ficou sob a responsabilidade de Silvia Abreu, amiga e colega de trabalho. Silvia é finalizadora e está se especializando em colorização. Em “Leila”, fez o tratamento do contraste e saturação das imagens, que perderam qualidade devido ao processo de digitalização, preocupando-se, contudo, em não alterar as propriedades de cor do material original. Também me ajudou na criação da arte gráfica da capa do DVD do filme.

5.2 EQUIPAMENTO E INFRAESTRUTURA

Assim como a equipe, o equipamento necessário foi bem pouco. A montagem foi feita em minha própria ilha de edição – um MacBook Pro. Quanto à gravação das entrevistas, usei um gravador Zoom H4n emprestado de uma amiga do trabalho e captei o som usando o próprio microfone do equipamento. O mesmo gravador foi usado na captação de parte dos efeitos utilizados na construção do ambiente sonoro das imagens mudas de 8mm e Super 8: som de passos na grama, som de água de piscina, som de folhas ao vento. Quanto à colorização, Silvia Abreu trabalhou em seu próprio computador – um iMac.

Em relação à gravação da locução, apesar de ter reservado uma sala em estúdio o equipamento utilizado foi todo particular do Almir Chiaratti: um microfone condensador e um gravador Tascam. O aluguel da sala se fez necessário por termos considerado essencial gravar a voz *off* em um ambiente com total isolamento acústico.

5.3 ORÇAMENTO

Como o projeto demandou pouca infraestrutura, os gastos envolvidos na realização do filme também não foram muito significativos, quando comparados a outras produções deste porte. O item mais oneroso do filme foi a digitalização das imagens, que, porém, já havia sido feita em 2011 por meu pai. Já em relação aos gastos de produção, o mais relevante diz respeito à compra de passagem aérea de ida e de volta para Belo Horizonte, onde mora Wanda – minha tia-avó e uma das entrevistadas. Também foi desembolsada uma pequena quantia para reserva de uma hora na sala do estúdio onde gravamos a locução. Os demais custos foram relativos à compra de caixas e da própria mídia de DVD e à impressão do projeto gráfico do filme (capa do DVD e bolacha adesiva).

5.4 CRONOGRAMA

O processo do filme “Leila” se deu ao longo do ano de 2014, mais precisamente de março a novembro – tendo ficado em suspenso nos meses de junho e julho. É importante observar que a telecinagem dos rolos de 8mm e Super 8 foi feita previamente, em novembro de 2011.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto “Leila” – uma ideia que vem sendo maturada desde 2012, mas realmente posta em prática a partir de março de 2014 – conclui, em vinte e cinco minutos, uma etapa de muita dedicação e amor. Desde a descoberta inicial do material até o último corte do filme, fazer da memória de minha avó um objeto de estudo demandou, além de desprendimento e altruísmo, um senso de responsabilidade imenso. Por muitas vezes no início do processo relutei em dar prosseguimento à ideia de transformar em filme os arquivos de Leila. Pela apreensão de me lançar em um caminho de incertezas – afinal, não tinha nenhuma noção de onde estava querendo chegar –, por receio de no meio do processo perceber que nada funcionava e, principalmente, por um terrível medo de, não sabendo o que fazer com tantos registros valiosos em mãos, cometer a irresponsabilidade de não fazer jus ao legado de minha avó.

O processo não foi simples e a escolha de alguns arquivos em detrimento de outros levantou muitas dúvidas e reflexões, bem como os vaivéns da montagem. A orientação de Anita Leandro e suas observações incisivas foram imprescindíveis para alcançarmos um resultado que, hoje, me deixa satisfeita e extremamente orgulhosa. Conseguir passar ao espectador desconhecido a sensação de sair do filme já um pouco familiarizado com minha avó e, para além das histórias contadas, conseguir fazê-lo penetrar no universo de carinho e cuidado presentes em cada nuance de “Leila” (e de Leila) é o que mais almejo. Do mesmo modo, me agrada a ideia de fazer com que estas imagens transitem entre várias camadas de temporalidade: captadas no passado e agora recuperadas no presente, ganham fôlego para alçar novos vãos para a posteridade.

Ao fim desta longa e densa fase, já com certo distanciamento, afirmo que a insegurança e ignorância iniciais foram fundamentais para meu amadurecimento como montadora e, mais do que isso, como pessoa. Como legado deste período, levo a confiança de saber-me capaz de enfrentar novos desafios; o crescimento profissional que os meses sozinha na ilha de edição me permitiram; o nascimento de um filme que me enche de orgulho; e, principalmente, o alívio de perceber que alcancei o que mais desejava: a reaproximação de minha avó e, porque não, a descoberta de Leila nas diversas facetas que a formam como ser humano, em toda sua complexidade. Leila e “Leila” passaram a ser parte de meu cotidiano e confesso: com o desfecho de um projeto que tanto dialoga com memória, ausência/presença, com o *lembrar*, não posso negar que em pouco tempo sentirei saudades novamente de minha

avó. Uma nova camada de saudade: a de um tempo em que, mesmo já ausente, sua voz e imagem preencheram minha vida.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (org). *La casa abierta*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine, 2010.

BAZIN, André. Montagem proibida. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 54-65.

BLANK, Thais. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. *Doc On-line*, Beira Interior, Portugal, dez. 2012. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/13/dossier_thais_blank.pdf. Acesso em: 20 nov. 2013.

BOSI, Maíra Magalhães. *Memórias em movimento*. 75 f. 2009. Monografia (Graduação em Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2008

COMOLLI, Jean-Louis. No Lipping. In: *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 115-122.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação*, São Paulo, jan-jun. 2012. Disponível em: http://www.usp.br/significacao/pdf/37_lins.pdf. Acesso em: 20 nov. 2013.

LINS, Consuelo. Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico. *Devires*, Minas Gerais, jan-dez. 2006. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_3.pdf. Acesso em: 15 nov. 2013.

ODIN, Roger. As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, volume 17, nº 02. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

REBELLO, P.; SAMPAIO, R. (Org.). *Péter Forgács: arquitetura da memória*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Em meio eletrônico:

KODAK. Super 8mm Film History. Disponível em: http://motion.kodak.com/motion/Products/Production/Spotlight_on_Super_8/Super_8mm_History/index.htm. Acesso em: 16 de nov. 2014

Referências filmicas:

ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov. Rússia/França. 1994 [1993]. 100 min, son., color.

BABÁS. Direção: Consuelo Lins. Brasil. 2010. 20 min, son., color.

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. 82 min, son., color.

SUPERMEMÓRIAS. Direção: Danilo Carvalho. Brasil: Alumbramento, 2010. 20 min, son., color.

SALUT les Cubains. Direção: Agnès Varda. França, 1963. 30 min, son., pb.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Brasil: Videofilmes, 2007. 79 min, son., pb.

VIAJO Porque Preciso, Volto Porque te Amo. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Brasil: Rec Produtores Associados, 2009. 75 min, son., color.